



Nau Literária: crítica e teoria de literaturas • seer.ufrgs.br/NauLiteraria
ISSN 1981-4526 • PPG-LET-UFRGS • Porto Alegre • Vol. 10 N. 01 • jan/jun 2014
Dossiê: Teorias do Processo Criativo

Silenciamento, alteridade e autoria n'*O Alienista* em quadrinhos

Lucas Piter Alves Costa*

Resumo: Fábio Moon e Gabriel Bá são autores de *O Alienista* em quadrinhos, tradução intersemiótica do conto de Machado de Assis. *O Alienista* de Moon e Bá é uma obra autoral. Posto isso, partindo de pressupostos de Maingueneau (1997) e Mello (2002a), o objetivo deste trabalho é analisar a heterogeneidade enunciativa na história em quadrinhos de Moon e Bá como forma de buscar uma identidade discursiva para *O Alienista* em quadrinhos. Escolhemos uma das muitas formas de investigar a heterogeneidade enunciativa no discurso quadrinístico d'*O Alienista*: o silêncio. Por meio dos quadros silenciosos, buscamos mostrar como os quadrinistas operam o texto machadiano a fim de instituírem sua própria marca autoral, distinguindo-se e distanciando-se de Machado através de uma tentativa de silenciamento.

Palavras-chave: *O Alienista*; identidade autoral; Fábio Moon; Machado de Assis

Abstract: Fábio Moon and Gabriel Bá are authors of the comic book *O Alienista*, a intersemiotic translation of the short story by Machado de Assis. *O Alienista* by Moon and Bá is a authorial work. That being said, starting from presuppositions of Maingueneau (1997) and Mello (2002a), the objective of this study is to analyze the enunciative heterogeneity in the comic book of Moon and Bá as a way to seek a discursive identity for the comic book *O Alienista*. We chose one of the many ways to investigate the enunciative heterogeneity in discurs of the *O Alienista*: silence. Through the silent frameworks, we seek to show how Moon and Bá operated Machado's text in order to establish their own brand authorial, distinguishing and distancing themselves from Machado through an attempt at muting.

Keywords: *O Alienista*; authorial identity; Fábio Moon; Machado de Assis

1 Apresentação

Fábio Moon e Gabriel Bá publicaram em 2007 uma tradução intersemiótica em quadrinhos d'*O Alienista*, conto de Machado de Assis. *O Alienista* de Moon e Bá se mostra como um livro de quadrinhos, não uma revista de quadrinhos. Trata-se de uma obra autoral, uma *graphic novel*, vencedora do prêmio *Jabuti* em 2008. O reconhecimento do quadrinho com o *status* de livro e a concepção de que a tradução intersemiótica é um meio de acesso à obra original evidenciam o interdiscurso da literatura com os quadrinhos, e suscitam questionamentos sobre a identidade discursiva da obra de Moon e Bá. (COSTA, 2013).

Neste trabalho, tentaremos apreender a alteridade do discurso quadrinístico n'*O Alienista* e suscitar algumas respostas para questões em torno da identidade discursiva da obra. Cientes de nossas limitações e de que *O Alienista* em quadrinhos traz sequências que mostram claramente sua alteridade, tentaremos acessar a heterogeneidade do discurso de Moon e Bá em

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Doutorando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de Análise do Discurso. Bolsista Fapemig.

relação ao discurso machadiano naqueles fragmentos menos evidentes, nos quais não se encontra um trecho machadiano visível, mas sim uma imagem sem palavras, que pode estar ou não íntima e diretamente ligada a um trecho d’*O Alienista* de Machado. Em todo caso, julgamos tratar-se de uma tentativa de silenciamento, distinção e elaboração autoral.

É um paradoxo constitutivo da linguagem, do sentido, do discurso, encontrarmos a presença de Machado na(s) tentativa(s) de ausentá-lo. Os silêncios fazem parte da heterogeneidade dos discursos, pois sem o silêncio não há alternância de vozes. (MELLO, 2002b). O silêncio n’*O Alienista* em quadrinhos é constitutivo do seu sentido (interno e externo): constitutivo do sentido da história em si e da sua razão de ser *um Alienista outro*. “Este silêncio estabelece o que fica fora para se poder significar.” (MELLO, 2002b, p. 100). Por meio das imagens sem palavras, objetivamos refletir sobre as marcas machadianas silenciadas na criação da identidade discursiva d’*O Alienista* em quadrinhos. Para esse fim, teceremos considerações sobre as linhas teóricas que nortearão nossas análises subsequentes.

2 Considerações Iniciais

O ‘Mesmo’ e o ‘Outro’: o discurso se constitui em uma relação de alteridade. *O Alienista* em quadrinhos nos leva a lidar com tipos particulares de instituições e valores, a saber: a Literatura e os Quadrinhos – um discurso constituinte e um discurso com pretensões constituintes. Por sua pretensão autoral, de obra de quadrinhos, de discurso perene, estamos lidando com um enunciado escrito e inscrito.

A ideia de inscrição com a qual trabalhamos aqui vem de Maingueneau (2006, 2008a). Para esse autor, ‘inscrever-se’ (em uma instituição) significa “seguir os traços de Outro invisível, que associa os enunciadore-modelo de seu posicionamento” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 47). A inscrição se reveste da autoridade que a instituição discursiva pode lhe conferir. O termo ‘inscrição’ está associado aos discursos constituintes, como, por exemplo, o literário, cujo estatuto enunciativo está além de um “enunciado”, “obra” ou “texto” – trata-se, afinal, de uma inscrição. Por esse viés, o discurso quadrinístico de Moon e Bá teria, então, uma pretensão constituinte à medida que tenta instituir as formas e conteúdos característicos de suas enunciações e moldar seus enunciadore de maneira apropriada.

O Alienista, de Moon e Bá, pretende ser um texto com *status* de livro, uma obra de quadrinhos inscrita na instituição discursiva quadrinística. Mas afinal, o que faz de um enunciado uma obra (autoral)? Como os autores e suas obras estão relacionados entre si no vasto campo discursivo de sua legitimação (MAINGUENEAU, 2008b)? A emergência de uma

obra, certamente, não se dá com sua simples escritura. Há um movimento dialógico entre o ambiente sociodiscursivo e a materialidade do texto, movimento de tomada da palavra pelo autor em um dado campo discursivo, lugar em que diferentes enunciadore se colocam constantemente (e sem consciência, por vezes) em negociação de uma posição. ‘Falar’, em uma dada instituição discursiva, é ‘fazer dizer’ a sua voz em detrimento da voz do(s) Outro(s). Moon e Bá constituem sua identidade autoral e também a identidade discursiva d’*O Alienista* – de *um Alienista* – por meio do silenciamento elaborado do discurso machadiano. “O silêncio pode, desse modo, ser concebido, aqui, como uma presença real na constituição social do(s) sentido(s), dos múltiplos sujeitos da enunciação e da linguagem.” (MELLO, 2002b, p. 89).

A problemática da legitimação de um discurso se intensifica quando se trata da emergência de uma obra adaptada, ou melhor, de uma tradução intersemiótica. Quem, num dado campo discursivo, tem autoridade para tomar o texto do *Outro* e fazê-lo seu enunciado? Nesse caso, o atravessamento de instituições discursivas gera um ‘campo’ de confronto de posicionamentos estéticos e éticos (o direito de falar a fala do outro) cuja característica latente é a interdiscursividade.

Tratar da inscrição de uma obra de ficção significa percorrer o trajeto de sua existência ‘numa certa rede discursiva’. Naturalmente, uma obra não surge sem ser atravessada já em sua *gênese* por inúmeros discursos e sem suscitar outros atravessamentos em seu campo. Logo, uma obra de ficção, assim como outros textos, é essencialmente ‘heterogênea em sua enunciação’: ela agrega muitas vozes e, portanto, muitos ‘sujeitos’.

Authier-Revuz (1984) fornece-nos um material primordial sobre a heterogeneidade enunciativa. Em seu trabalho, ao trazer os conceitos de heterogeneidade mostrada e constitutiva, a autora evidencia que a relação de um texto com outros textos se dá não só nos enunciados, mas, sobretudo, na enunciação, onde se instalam os sujeitos e seus discursos. Sua proposta de encarar também uma heterogeneidade do ‘dizer’ (da enunciação), não só do ‘dito’ (do enunciado), torna possível afirmar que os autores Fábio Moon e Gabriel Bá estabelecem uma relação com Machado de Assis não somente no nível do enunciado através das marcas explícitas em sua obra, mas que também sua enunciação se coloca de modo radical em ‘concorrência’ com a enunciação machadiana.

Por sua vez, Maingueneau (2006) e Charaudeau e Maingueneau (2008), ao conceituarem a ‘cena de enunciação’ de uma obra, ressaltam o caráter de encenação da linguagem pelos sujeitos envolvidos na produção e recepção de um texto. Cada discurso surge em uma cena de enunciação que é mais que o local de sua emergência: é também parte significativa desse discurso. E cada discurso encena sua linguagem da maneira que lhe é

própria, instituindo no processo sua identidade: o discurso quadrinístico tem sua própria encenação.

Charaudeau (2008) propõe ainda que, diante do exercício da linguagem, os sujeitos assumem diferentes papéis, fragmentando-se/desdobrando-se em instâncias discursivas por meio de um modo de organização do discurso. Vê-se em Charaudeau (2008) que a encenação da linguagem ocorre de uma maneira específica em uma situação de comunicação, mais ou menos ritualizada, e por sujeitos específicos. Razão pela qual nos perguntamos se a ‘linguagem machadiana’ não seria uma ‘linguagem outra’ na ‘encenação quadrinística’.

Algumas questões concernentes à legitimidade de obras de tradução intersemiótica, como *O Alienista* em quadrinhos, permanecem em aberto no arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso. Questões como: se houver um “limite” entre o discurso literário machadiano e o discurso quadrinístico de Moon e Bá, que “limite” seria este? De que e como se constitui a heterogeneidade entre esses discursos? De onde Moon e Bá retiram autoridade enunciativa para tomar o enunciado machadiano e fazer dele o seu enunciado? E se a presença machadiana for mais importante do que seu enunciado? De que se constitui a interdiscursividade quando a obra ulterior reconfigura espaços discursivos dentro de seu próprio campo?

3 Do Dito ao Dizer

Se tomarmos em conta alguns enunciados e a situação em que eles ocorreram, poderemos resgatar algumas marcas textuais que remetem a outros discursos, a outros enunciados em outras situações de enunciação. Uma tradução intersemiótica em quadrinhos de uma obra literária pode trazer explicitamente na capa o nome da obra de “origem”, seu autor e títulos “originais” e os autores responsáveis pela tradução intersemiótica. Devido às peculiaridades de cada sistema semiótico, cada obra poderá circular em ambientes distintos, e sofrer leituras diferenciadas.

É possível mostrar marcas de um discurso em outro, de modo que podemos dizer que essa operação é analisar a heterogeneidade discursiva. Mais que isso, analisar a heterogeneidade discursiva talvez seja buscar entender por que um discurso se constitui de tal maneira e não de outra, ou seja, por que motivo podemos falar de tais relações e não de outras, e ainda, como essas relações se dão e quais os sentidos daí depreendidos. Isso leva os analistas a explicarem a gênese dos discursos, e buscar relacionar não só os textos, os enunciados, mas, sobretudo, as suas enunciações, tomadas separadas apenas metodologicamente. “Nesse ínterim, há uma

relação que: envolve os sujeitos, passa pela história, implica um campo correlato, e envolve a materialidade do enunciado.” (FERNANDES, 2007, p. 52).

De maneira geral, podemos dizer que a heterogeneidade enunciativa é o funcionamento de uma relação radical do “interior” do discurso com o seu “exterior”. Mas é importante frisar que não há de fato um lugar interior e outro exterior no discurso, pois as “formações discursivas não possuem duas dimensões [portanto] *é preciso pensar, desde o início, a identidade como uma maneira de organizar a relação com o que se imagina, indevidamente, exterior.*” (MAINGUENEAU, 1997, p. 75, grifos do autor).

De acordo com Brandão (2004), a “formação discursiva determina ‘o que pode e deve ser dito’ a partir de um lugar social historicamente determinado.” (BRANDÃO, 2004, p. 107). O conceito de formação discursiva “designa todo sistema de regras que funda a [suposta] unidade de um conjunto de enunciados sócio-historicamente circunscrito.” (MAINGUENEAU, 1998, p. 68). Ao considerarmos as formações discursivas sobre *O Alienista* dentro de um campo e depois dentro de um espaço discursivo, levamos em conta que apenas uma parte do dizível é acessível, e que ela forma um sistema de enunciados e uma identidade para o discurso.

As formações discursivas não são estáveis, delimitadas – de modo que não há como dizer com exatidão o que é interior e o que é exterior a elas. As fronteiras que delineiam as formações discursivas se deslocam conforme os confrontos interdiscursivos. Em resumo, sendo a formação discursiva uma realidade heterogênea, é preciso defini-la a partir de seu interdiscurso, não o contrário.

Assim, a relação interdiscursiva da tradução intersemiótica d’*O Alienista* se apresenta problemática por no mínimo dois motivos: (a) uma *graphic novel* visa ser distinta de outras manifestações dentro do panorama dos Quadrinhos, devido ao seu caráter assumidamente autoral; (b) a tradução intersemiótica d’*O Alienista* altera a configuração não só do sistema traduzido, mas reatualiza as formas e os usos da linguagem do sistema tradutor. Ou seja, “quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, mas destruímos e renovamos o próprio gênero” (BRAIT, 2005, p. 90). É estabelecida, assim, uma relação de alteridade da obra consigo mesma e com aquela que, de maneira equivocada, chamamos “original” ou “exterior”.

Propor o estudo do interdiscurso como forma de compreender a identidade discursiva de um enunciado é dar atenção às interações entre formações discursivas, à relação do Mesmo com o Outro (dentro, como dissemos de um espaço discursivo recortado). Obviamente, não seria o caso de se distinguir “duas partes em um ‘espaço discursivo’, a saber, as formações discursivas

por um lado, e suas relações por outro” (MAINGUENEAU, 1997, p. 120), mas sim de entender que todos os elementos são retirados da interdiscursividade.

A relação estabelecida entre Moon e Bá e Machado de Assis ocorre não somente por meio das recorrências das marcas formais, da instância textual, mas também por meio da atividade linguageira e do trabalho com a linguagem, na instância ergo-textual. Ou seja, levantamos a hipótese de que o dito de Moon e Bá traz em si o dito machadiano, mas é o direito do dizer que é de fato o objeto de confronto, pelo qual se luta no campo discursivo.

Ao trabalhar a heterogeneidade mostrada, Authier-Revuz se propõe a descrever “como formas linguísticas representam os modos diversos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva de seu discurso.”¹ (AUTHIER-REVUZ, 1984, p. 99, tradução nossa). Podemos extrapolar as formas linguísticas e considerar qualquer sistema semiótico como passível de negociação do dito e do dizer. Assim, damos foco às traduções intersemióticas coexistentes entre literatura, cinema, quadrinhos, música, etc.

A negociação que o falante estabelece entre o seu discurso e o discurso do Outro é um movimento que altera o seu dizer através das marcas do seu dito e daquele com quem assume uma atitude responsiva, no sentido bakhtiniano, de que o discurso se constrói pelo atravessamento de outros discursos. O autor precisa da palavra já “habitada” por outras ressonâncias para tomar uma atitude responsiva.

Não podemos dizer que a enunciação d’*O Alienista* em quadrinhos se reduz a fazer uma paráfrase d’*O Alienista* machadiano. Nem mesmo a paráfrase é uma relação puramente textual entre enunciados. “Ao tentar compreender a função das formas da heterogeneidade mostrada no processo enunciativo como a emergência de um outro tipo de heterogeneidade, a constitutiva, [Authier-Revuz] assinala que o contato entre elas não se faz por uma relação linear de um plano ao outro, ou seja, a heterogeneidade mostrada não é um espelho, dentro do discurso, da heterogeneidade constitutiva.” (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 83).

Nos materiais teóricos da AD, veem-se geralmente exemplos curtos, fragmentos ou simulações de fragmentos de discursos maiores. Esses exemplos tornam a análise possível quando se trata de confronto entre discursos, ou seja, quando se focam as relações interdiscursivas. Mas como dissemos, não se pode considerar uma formação discursiva como algo de limites estáveis, de modo que um interior e um exterior estejam traçados definitivamente. As “fronteiras” de uma formação discursiva se deslocam em função dos embates da luta ideológica. Alguns discursos estabelecem relações de concorrência uns com os

¹ Texto original: [...] comme formes linguistiques représentant des modes divers de négociation du sujet parlant avec l’hétérogénéité constitutive de son discours.

outros, sem que essa relação seja uma operação direta e transparente entre seus enunciados, chegando às vezes a negarem-se simultaneamente. Por exemplo, o discurso protestante nega o discurso católico, embora ambos incidam sob ou sobre o discurso cristão.

O que pretendemos dizer com isso é que é preciso reduzir discursos extensos e complexos a enunciados operáveis para a AD. De fato, isso ocorre em maior ou menor escala quando delimitamos um campo discursivo e em seguida um espaço discursivo: não se estuda, por exemplo, todo o discurso quadrinístico ou literário. Estuda-se parte deles, em uma operação metonímica. Talvez possamos partir, por exemplo, de um dos aspectos da heterogeneidade mostrada – a negação – trabalhados por Maingueneau (1997). Interessam-nos particularmente as formas de negação não marcadas por *ne... pas* [não], mas sim aquelas marcadas por construções como *ne... que* [senão, somente, apenas], como no exemplo: “La constance des sages n’est que l’art de renfermer leur agitation dans leur coeur. [A constância dos sábios não é senão a arte de encerrar sua agitação em seus corações].” (MAINGUENEAU, 1997, p. 81). Esse tipo de negação iguala dois enunciados curtos, porém complexos (afinal, o que interpretar de *encerrar sua agitação em seus corações?*), e, por meio de uma relação comutativa, afirma que ‘X não é outra coisa senão X, que X é ele mesmo em oposição ao que ele não é’.

Salvaguardando as tautologias, para empreender o mesmo pensamento sobre *O Alienista* é preciso um exercício de abstração: tomando-o como um enunciado complexo, deve-se resumí-lo de modo que seu resumo seja ele mesmo, encerrado no título – *O Alienista*. A negação ‘não’ é uma afirmativa de algo contrário a uma proposição anterior. Assim, estariam Moon e Bá, em seu dizer, se colocando em concorrência ao dizer de Machado ao afirmar a sua obra, tomando-a e adquirindo o direito de enunciá-la? Assim, Moon e Bá, em sua enunciação, estariam dizendo ‘*O Alienista* machadiano não é senão o ‘nosso’ *O Alienista*’? Digamos que seja o mesmo enunciado, mas a enunciação é diferente.

Uma enunciação tem pretensões e efeitos que podem ser resumidos em enunciados – asseverações – representativos de tal discurso. Afinal, o que afirma/nega o discurso quadrinístico (de F. Moon e G. Bá) que o discurso religioso, o jurídico, o literário, o feminista, o marxista, etc., não o fazem? Que tipo de asseveração pode ser vista como exclusivamente representativa desses discursos, de modo que os resumam? Se cogitar sobre estas questões for possível, talvez também o seja pensar que *O Alienista* de Moon e Bá diz algo em relação a’*O Alienista* machadiano, e que os Quadrinhos, enquanto instituição discursiva, dizem algo em relação à Literatura.

4 Enquadrando o(s) silêncio(s)

As imagens dos quadrinhos são fabricadas (BARTHES, 1964). Elas são encenadas de uma forma particular para representarem coisas do mundo. N’*O Alienista*, por se tratar de uma tradução de um texto ficcional, a representação assume camadas de sentido diversas: o ‘mundo a representar’ pelos quadrinistas e o ‘mundo representado’ pelo texto machadiano. Desse modo, as imagens da *graphic novel* mantêm uma relação muito íntima com o texto machadiano, mesmo no caso de ‘enquadramentos silenciosos’ (COSTA, 2013): enquadramentos sem qualquer presença do estrato verbal, mesmo nos recordatários.

Para Barthes (1964, 1990), as duas funções do estrato verbal de uma mensagem em relação ao estrato visual são a ‘ancoragem’ e o ‘revezamento’. Esses dois recursos têm por função fixar os sentidos flutuantes das imagens em geral. As sequências de quadros sonoros e mudos n’*O Alienista* mantêm relação com o texto machadiano por meio de marcas visíveis em balões de fala ou recordatários. Essas relações podem ocorrer por meio de ancoragens ou revezamentos (BARTHES, 1964, 1990; McCLOUD, 1995). Os quadros silenciosos, porém, podem figurar um *acréscimo* sem relação visível com o texto machadiano ou uma supressão que pode ser claramente demarcável n’*O Alienista* de Machado. Para a primeira relação, consideramos *ad hoc* a noção de ‘revezamento’. Para a segunda, a de ‘ancoragem’.

A gama de empregos e possibilidades de uso do silêncio faz confirmar “que o *silêncio* é algo significante na vida e no discurso. O silêncio fala, significa. O silêncio é linguagem. Assim, a questão central levantada, aqui, é: como situar o silêncio no texto ficcional?” (MELLO, 2002b, p. 87). Ou ainda, como o silêncio faz parte do discurso quadrinístico e como ele foi empregado no texto de Moon e Bá?

Mello (2002a, 2002b) ressaltou em seus trabalhos sobre o(s) silêncio(s) na literatura a fugacidade e efemeridade do silêncio. Seu trabalho partiu das manifestações do silêncio na tessitura linguística do texto literário. Nesses trabalhos, Mello (2002a, 2002b) se propôs a “dar um conteúdo linguístico ao silêncio [...]” (MELLO, 2002b, p. 90). Para o texto literário, essa proposta é pertinente, mas nos parece que, para o texto quadrinístico, o conteúdo do silêncio não é de base linguística apenas (ou seja, na língua), embora ainda seja discursivo.

Nas artes verbovisuais ou audiovisuais, no entanto, o silêncio não é tão fugaz ou efêmero assim: suas marcas podem ser visíveis (como nas histórias em quadrinhos) ou ‘audíveis’ (como no cinema). Nestes casos, a ausência da palavra e/ou do som (como forma do silêncio) conta com signos mais precisos para sua representação.

Para também insistirmos “no aspecto funcional do silêncio, no seu estatuto enunciativo e na sua força ilocucional” (MELLO, 2002b, p. 90), devemos ver o silêncio quadrinístico na

ordem da produção discursiva, sem buscar necessariamente no texto machadiano o seu sentido. A base linguística oferecida pelo texto de Machado se faz aqui como uma possibilidade de sentido apenas. Não podemos afirmar que Moon e Bá “quiseram” dizer em quadrinhos as partes suprimidas do conto.

O silêncio pode se manifestar nos quadrinhos de inúmeras formas. De maneira geral, dizemos que se manifesta: (a) nas ‘sarjetas’, sendo este silêncio constitutivo da linguagem quadrinística; (b) nas ‘reticências’ dentro dos balões de fala ou por meio de ‘balões vazios’, embora sejam recursos raros; (c) nos ‘quadros sangrados’, como forma de alusão ao que está fora da demarcação do quadro (fora da mancha gráfica), mas que tem existência presumida; (d) nos ‘quadros *mudos*’, apenas com ‘recordatórios’, sobretudo nas combinações ‘paralelas’, em que a discrepância tempo-espacial entre palavras e imagens é maior; e (e) nos ‘quadros *silenciosos*’, sem falas de personagens e de narrador (sem recordatórios). O silêncio n’*O Alienista* é um espaço diferenciado da produção de sentidos: é um espaço aberto, onde o leitor pode atuar com maior liberdade: cada leitor pode atribuir às marcas do silêncio sentidos diversos, de acordo com seu repertório pessoal de possibilidades.

Assim, vê-se que o trabalho de tradução intersemiótica passa por uma negociação das partes que serão excluídas e transmutadas. Posto isso, consideraremos aqui os ‘enquadramentos silenciosos’ (COSTA, 2013). Esses quadros podem esconder um fragmento demarcável do conto, ou podem figurar um acréscimo dos quadrinistas, sem algum tipo claro de ancoragem ao texto machadiano.

Os procedimentos para seleção dos fragmentos comparáveis do conto com os ‘enquadramentos silenciosos’ da *graphic novel* foram os seguintes: primeiro, (a) coligimos todos os quadros que traziam esse tipo de enquadramento. Depois, (b) buscamos no conto as cenas a que esses quadros correspondiam. Em seguida, (c) extraímos, quando presente, o fragmento do conto que fosse equivalente à localização do quadro na *graphic novel*: para isso, foi preciso considerar, na história em quadrinhos e no conto, os trechos do estrato verbal em comum. Dessa forma, quando a localização do trecho do conto foi equivalente à localização do enquadramento silencioso, (d) consideramos esse o ponto de comparação. Quando não houve essa equivalência, ou seja, quando o quadro silencioso figurou um acréscimo de informação sem equivalência verbal imediata no conto, a análise seguiu outro caminho: (e) buscamos interpretar o enquadramento silencioso com as informações contextuais. Em ambos os casos, buscamos interpretar as supressões e os acréscimos de informação.

Contamos 37 ocorrências de quadros silenciosos. Dessa quantidade, selecionamos cinco ocorrências que julgamos serem as mais representativas da demarcação de alteridade.

Constatamos que houve um maior uso desse tipo de quadro nas partes de maior tensão no desenvolvimento, no clímax e no desfecho da história.

Nossa intenção na análise do(s) silêncio(s) n’*O Alienista* não é criar uma tipologia voltada para o silêncio nos quadrinhos. Tal proposta, embora louvável (e, talvez, inatingível), está além de nossa alçada que parte de um único exemplar do discurso quadrinístico. Nossa intenção com o estudo do silêncio (e do silenciamento) em Moon e Bá é, portanto, fazer falar a voz de Machado pela comparação. “Abordaremos a questão do silêncio porque sabemos que ele é elemento constitutivo e essencial da linguagem” (MELLO, 2002b, p. 88), e que pela tentativa de ausentar o Outro, ele faz existir esse Outro no fio do discurso. Em suma, Machado se faz presente também nas tentativas de ausentá-lo.

Contudo, pelas nossas limitações, não nos será possível abordar todas as 37 ocorrências de quadros silenciosos. Contentar-nos-emos às passagens destacadas na tabela por acreditarmos serem essas as mais representativas do fenômeno que pretendemos analisar: a heterogeneidade entre os discursos, a relação de relativa ancoragem/revezamento com o texto machadiano, e a tentativa de criação de marcas autorais pelo silenciamento da voz machadiana. A seleção dessas passagens, embora um tanto arbitrária, é verdade, já consiste numa interpretação do conjunto.

5 Lendo o(s) Quadro(s) Silencioso(s)

A heterogeneidade do discurso é o que “liga de maneira constitutiva o Mesmo do discurso com o seu Outro ou, em outros termos, que permite a inscrição no discurso daquilo que se costuma chamar seu ‘exterior’.” (BRANDÃO, 2004, p. 87). Se a heterogeneidade mostrada é uma relação intertextual visível, cujas manifestações são recuperáveis a partir de diversas fontes de enunciação, a heterogeneidade constitutiva está presente no interdiscurso, não é visível, mas sobre ela é possível levantar hipóteses de análise através do interdiscurso.

Há várias marcas de heterogeneidade mostrada n’*O Alienista*, algumas são partes explícitas comuns nos dois textos. Outras são operações ancoradas em algum fragmento do conto que foi omitido. Neste caso, algumas partes do conto machadiano que foram transcritas em imagens, do ponto de vista textual, são diferentes, mas do ponto de vista discursivo, podem dizer a ‘mesma’ coisa.

No entanto, se o texto machadiano pode ser mantido *ipsis litteris*, essa forma se dá apenas no estrato verbal. O texto machadiano pode ser retextualizado, *ad hoc*, pelo texto em quadrinhos. Logo o discurso verbal machadiano pode continuar presente nas passagens de

estrato verbal do quadrinho, mas a alteração, retextualização, reformulação ou quadrinização² usando signos visuais já deixa de ser um tipo de heterogeneidade mostrada mais evidente – a intertextualidade externa³ – e passa a constituir um tipo de heterogeneidade menos evidente se não for pela comparação *pari passu* dos textos – que tipo seria esse, posto que há relativa liberdade criativa do quadrinista em relação ao fragmento verbal omitido?

Alguns aspectos da narrativa machadiana são, de fato, um ponto de difícil tradução intersemiótica. A linguagem verbal oferece uma gama de recursos sintáticos e semânticos distintos dos da linguagem visual. Embora tanto a palavra quanto a imagem sejam capazes de metáforas, a matéria dessas metáforas será operada de forma diferente. Ainda, aspectos subjetivos de uma narrativa são, em tudo, voláteis para uma interpretação, e a tradução é também uma interpretação, como veremos a seguir.

5.1 Olhos agudos como punhais

Após o Costa ter sido recolhido à Casa Verde, a população de Itaguaí ficou assustada. O Costa era muito estimado na cidade e a população intercedeu por ele. A última pessoa a fazer isso foi a sua prima. Ela contou ao alienista que a razão pela qual o primo gastou tão rapidamente a fortuna que herdara do tio não havia sido loucura, mas sim uma praga que o tio havia recebido: “‘Todo o seu dinheiro não há de durar mais de sete anos e um dia, tão certo como isto ser o sino-salamão!’ E mostrou o sino-salamão impresso no braço.” (ASSIS, 1977, p. 23). A prima atribuiu a isto a razão da rápida dissipação da herança do Costa.



Fig. 1: *O Alienista*. Prima do Costa. (p. 26)

O que se pode dizer sobre a imagem do quadro 2 (doravante, Q2), acima? Não por falta

² Usamos sem qualquer filiação teórica definida os processos elencados. Vale lembrar que ‘retextualização’ é um termo ligado à Linguística Textual. ‘Reformulação’ é tida por Jakobson (1970) como tradução intralinguística, dentro dos limites da mesma língua. ‘Transmutação’, pelo mesmo autor, é a tradução intersemiótica. Para esse último, é comumente utilizado por quadrinistas o termo ‘quadrinização’.

³ Cf. MAINGUENEAU (1997, 1998): a intertextualidade externa se estabelece por uma relação de citação entre discursos de campos discursivos distintos, como entre o discurso literário e o quadrinístico. Por outro lado, a intertextualidade interna é uma relação de citação estabelecida entre discursos do mesmo campo.

de conteúdo, mas pela natureza imprecisa do silêncio, somos levados a interpretações diversas. As complexas significações atribuíveis ao(s) silêncio(s) “são, na verdade, reflexos de nossa consciência e que um simples silêncio é o suficiente para desencadear sentidos que espelham todas essas complexidades.” (MELLO, 2002b, p. 120).

Em primeiro lugar, o silêncio liberta o leitor para imaginar o que aconteceu desde a fala da prima até o seu encerramento na Casa Verde. O gesto das mãos em ogiva, comumente associado aos pensadores e observadores, pode ser tomado como uma tentativa de perscrutar a alma da personagem antes de sua internação. O olhar com as sobrancelhas levemente arqueadas pode atribuir piedade ou desdém por parte do alienista, mas seus óculos vazios podem conter a ‘agudeza de um punhal’. Em suma, não há muito que afirmar: são apenas conjecturações, mas que podem percorrer inúmeros sentidos. No trabalho de (re)elaboração do texto machadiano por meio da linguagem quadrinística, o “silêncio é a condição de possibilidade de o dizer vir a ser outro. No silêncio, o sentido ecoa no sujeito.” (ORLANDI, 2007, p. 154).

A parte do conto equivalente ao quadro silencioso acima (Q2) e às ações subsequentes daí é a seguinte, que pôde ser facilmente delimitada:

Bacamarte espetara na pobre senhora um par de *olhos agudos como punhais*. Quando ela acabou, estendeu-lhe a mão *polidamente*, como se o fizesse à própria esposa do vice-rei, e convidou-a a ir falar ao primo. A mísera acreditou; *ele levou-a à Casa Verde e encerrou-a na galeria dos alucinados*.

(ASSIS, 1997, p. 23, grifos nossos).

O narrador machadiano faz parecer que o alienista agiu com perfídia: foi educado, cortês, como na tentativa de esconder as intenções de um olhar agudo, para em seguida recolher a senhora. Essa impressão é silenciada na *graphic novel*, exceto pelo procedimento de qualificação de aleivosia, que permaneceu em outro recordatário. A “aleivosia do ilustre Bacamarte lançou terror à alma da população.” (ASSIS, 1977, p. 23).

O silêncio de Moon e Bá ‘não diz’ o que aconteceu, mas também não ‘desdiz’ Machado. O enquadramento silencioso ‘faz dizer’, ele faz ‘supor que algo aconteceu’ dali até o encerramento da senhora na galeria dos alucinados. Para este fim, o recurso da calha tem proeminência. A imagem não corrobora o dito machadiano, embora também não o contradiga. Ela lança o excerto do conto para o espaço da calha, onde todo tipo de interpretação é possível. Desse modo, as duas passagens (quadrinho e conto) são negociáveis, não excludentes. Postas lado a lado, digamos que elas se ‘revezam’, sem se fecharem.

Em detrimento da imagem de perfídia do alienista criada por Machado nesse fragmento, Moon e Bá abriram espaço para outras faces do personagem. Estava mesmo alucinada a prima do Costa? Ou foi a voz da loucura de Simão que lhe falou interiormente?

5.2 Entre a admiração ou curiosidade do primeiro vulto de Itaguaí

Mateus ficara rico do fabrico de albardas. Com isso, construiu uma casa grandiosa, dita a mais bela de Itaguaí. “De manhã, com efeito, era costume do Mateus estatelar-se, no meio do jardim, com os olhos na casa, namorado, durante uma longa hora [...]” (ASSIS, 1977, p. 24). O alienista desconfiava de sua loucura já algum tempo, dizendo que o albardeiro talvez padecesse ‘do amor das pedras’. Mas como Mateus tinha o hábito de posar na janela de sua casa suntuosa, Crispim vem discordar do alienista, alegando que o albardeiro “de manhã examina a obra, não a admira; de tarde, são os outros que o admiram a ele e à obra.” (ASSIS, 1977, p. 25; MOON; BÁ, 2007, p. 28). O alienista considerou esse hábito de Mateus um sintoma de loucura e foi verificar. A sequência mostra Simão e Crispim perscrutando a casa de Mateus.



Fig. 2: *O Alienista*. Admiração do primeiro vulto (p. 29).

O narrador foca ora um tema ora outro da cena, alternando os personagens focados. As transições de tema-a-tema são funcionais para expressar confronto entre personagens. Elas podem ser conjugadas com enquadramentos silenciosos e planos gradativos indo do mais aberto ao mais fechado. O Q2 pode ser considerado o que na literatura chamamos de ‘discurso indireto livre’, pois o ponto de vista pode ser tanto do narrador quanto do personagem Dr. Bacamarte. O mesmo não pode ser dito sobre o Q4, pois o plano americano mostrado aqui representa uma aproximação visual não compatível com a localização de Bacamarte.

A descrição técnica nos serve para compreender a natureza das imagens e da cena da qual elas fazem parte. Trata-se de um confronto, de um diálogo sem palavras, cuja tensão aumenta gradativamente. No Q4, do alto de sua casa, Mateus jazia imponente. Por outro lado, com um olhar policial – óculos opacos, frios, mãos unidas atrás das costas –, o alienista

observou que algo estava errado. O último enquadramento em plano fechado (Q5) encerra a cena. No enquadramento seguinte, o narrador comunica pelo recordatário o desfecho da cena: o recolhimento de Mateus à Casa Verde. No fragmento que recolhemos do conto, grifamos as partes que constam também na história em quadrinhos, por meio de recordatários:

O alienista guiou para os lados da casa do albardeiro, viu-o à janela, passou cinco, seis vezes por diante, devagar, parando, examinando as atitudes, a expressão do rosto. O pobre Mateus, apenas notou que era objeto da curiosidade ou admiração do primeiro vulto de Itaguaí, redobrou de expressão, deu outro relevo às atitudes... Triste! Triste, não fez mais do que condenar-se; no dia seguinte, foi recolhido à Casa Verde.

(ASSIS, 1977, p. 25, grifos nossos).

Haveria tido Mateus a intenção de redobrar sua expressão diante do olhar do alienista? No conto, a resposta pende para o ‘sim’, embora devêssemos considerar que o narrador não seja confiável: que tipo de narrador pode demonstrar tamanha onisciência sobre a atitude de um personagem sendo um narrador de primeira pessoa? Já na história em quadrinhos, permanece a dúvida, mais uma vez. Por fim, lidas comparativamente, as marcas do texto machadiano se sobressaem, e o sentido dos quadros silenciosos em sequência parece se ‘ancorar’ no sentido do texto do conto, figurando como tradução intersemiótica sem acréscimos destoantes.

5.3 Gesto nublado de suspeitas

O fragmento a seguir é a cena do suposto ciúme de Simão Bacamarte na ocasião das festividades de boas-vindas de D. Evarista, que chegara do Rio de Janeiro. Durante o jantar, “D. Evarista foi o assunto obrigatório dos brindes, discursos, versos de toda a casta, metáforas, amplificações, apólogos”. (MOON; BÁ, 2007, p. 33; ASSIS, 1977, p. 27). Diante de alguns elogios, que muito agradavam a D. Evarista, o Dr. Bacamarte teceu o comentário: “A retórica permite tais arrojados sem significação.” (MOON; BÁ, 2007, p. 33). O último quadro da sequência de transições abaixo é ‘silencioso’, não tem narração nem diálogos, e ocorre após um elogio exacerbado do personagem Martim Brito a D. Evarista.

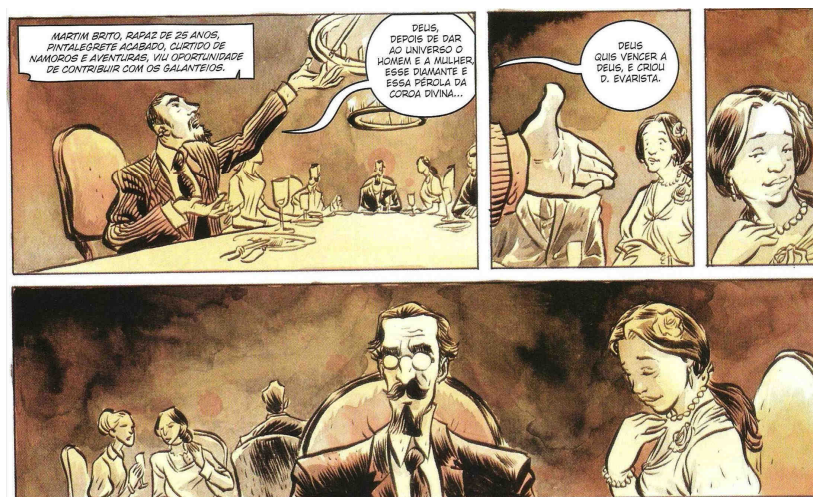


Fig. 3: *O Alienista*. Gesto nublado. (p. 33).

Antes de tudo, cabe distinguir, a partir de Bakhtin (2003), ‘silêncio’ de ‘quietude’. Embora ambos incidam sobre uma ausência, o silêncio é a ausência da ‘palavra’, ele só se desfaz pela palavra. A quietude é a ausência de som. Algumas passagens da *graphic novel* podem significar de fato *silêncio* ou até *quietude*. Outras podem ser um *silenciamento* de passagens de uma cena em que haveria palavras, seja na narração ou nas falas de personagens. Seja como for, o uso do(s) silêncio(s) na história em quadrinhos denota uma intencionalidade, como no uso de reticências no texto literário. Segundo Maingueneau (1996) as reticências têm uma função singular no texto em relação aos outros sinais de pontuação. Elas podem ser uma intenção do autor. Uma omissão intencional de uma informação perceptível no mundo diegético, mas ofuscada ao leitor, negando-lhe acesso a uma parte desse mundo.

A ausência da representação de som no último enquadramento não significa silêncio absoluto na cena, no universo contado. Vê-se, ao fundo, duas senhoras conversando, as mesmas que em cena posterior afirmarão que a atitude do alienista de prender Martim Brito na Casa Verde se deu por ciúmes. Analisando a cena isoladamente, o leitor pode ser levado a concordar com as senhoras na cena ulterior. Mas, considerando as razões que levaram Bacamarte a se casar com D. Evarista, e o comportamento racional do alienista, cabe perguntar: Simão Bacamarte sentiu ciúmes ou não? Ou o gesto oblíquo, nublado, silencioso, seria a constatação de mais um louco de Itaguaí diante dos seus olhos? Eis um efeito de sentido que um quadro silencioso é capaz de perpetuar: a dúvida.

A forma do quadro, que também é um recurso utilizado pelo quadrinista (o autor-escritor), interfere também na leitura do tempo e do sentido do silêncio. Sendo um quadro alongado, sua forma visa direcionar o olhar do leitor pelo seu conteúdo por mais tempo, indo de um lado ao outro da mancha gráfica. Nos quadrinhos, o tempo (representado no interior dos

enquadramentos) e o espaço (da página, ocupado por diferentes formas de quadros) estão intimamente ligados, sendo a mesma coisa (McCLOUD, 1995). Ao sugerir a demora na leitura do enquadramento, o autor-escritor convida o leitor a divagações sobre a situação representada.

Elementos plásticos assumem conotações à medida que a cena é interpretada: as manchas escuras espalhadas pelo fundo da imagem podem ser interpretadas como sinal negativo, indicativos de que a atmosfera emocional ficou carregada. O plano médio frontal com a figura de Bacamarte centralizada dá seriedade e gravidade à sua expressão. D. Evarista é colocada como signo secundário, e, ao fundo, as duas mulheres conversando são signos em posição terciária. Elas são indicativos de que outros sentidos estão latentes, mas circundantes ao sentido da figura de Simão. O homem sentado à direita de Simão (Q1) é omitido no Q4: seu significado não podia concorrer com o de D. Evarista.

Mais do que evidenciar aspectos textuais, devemos lembrar que os personagens são signos complexos: sua significação é mutável e está atrelada às funções que desempenham na trama. Cabe indagar: numa cena cujo ponto de atenção era D. Evarista, por que os signos plásticos se convergiram para o signo icônico do personagem Simão Bacamarte, sem qualquer menção verbal por parte do narrador? O que se passou na mente de Bacamarte que justificasse a articulação do texto da maneira que se deu? Como outros escritores de ficção, os quadrinistas usam o silêncio “dando-lhe forma como opção de linguagem e construção de sentidos para caracterizar um mundo interior onde as palavras, ou melhor, a linguagem, não dá conta de dizer os sentidos.” (MELLO, 2002b, p. 120).

O quadro silencioso faz surgir a possibilidade de sentidos pela omissão de outros já configurados no texto machadiano. Silenciar Machado é condição ínsita para fazer falar Moon e Bá. “Dessa concepção de silêncio como condição [e possibilidade] de significação, resulta que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido.” (ORLANDI, 2007, p. 69). Busca-se desfazer essa incompletude na relação do Mesmo com o Outro. Essa incompletude aponta para a primazia do interdiscurso, e “não deve ser vista como falta, mas como horizonte.” (MELLO, 2002a, p. 289). O quadro silencioso acima coincide com o ponto do texto machadiano que recortamos:

D. Evarista baixou os olhos com exemplar modéstia. Duas senhoras, achando a cortesania excessiva e audaciosa, *interrogaram os olhos do dono da casa; e, na verdade, o gesto do alienista pareceu-lhes nublado de suspeitas, de ameaças e provavelmente de sangue*. O atrevimento foi grande, pensaram as duas damas. E uma e outra pediam a Deus que removesse qualquer episódio trágico – ou que o adiasse ao menos para o dia seguinte. Sim, que o adiasse. Uma delas, a mais piedosa, chegou a admitir consigo mesma que D. Evarista não merecia nenhuma desconfiança, tão longe estava de ser atraente ou bonita. Uma simples água-morna. Verdade é que, se todos os gostos fossem iguais, o que seria do amarelo? Esta ideia fê-la tremer outra vez, embora menos; menos, porque o alienista sorria agora para o Martim Brito [...].

(ASSIS, 1977, p. 28, grifos nossos).

Nublados de suspeitas parecem ser os comentários que o narrador faz no conto. O narrador tem a capacidade onisciente de dizer o alvoroço mental pelo qual as convidadas passavam, mas não diz uma só verdade onisciente sobre a figura do alienista. Aliás, essa é uma característica do narrador que permeia todo o conto, segundo já nos afirmou Garbuglio (1977) sobre a caracterização de Simão Bacamarte, que evita expansões sentimentais inexistentes no personagem. Tal como ocorre no conto, o gesto do alienista na *graphic novel* se preza a interrogações: esse gesto ‘não é’, na plenitude objetiva do ‘ser’ que poderíamos afirmar na fala de um narrador onisciente em terceira pessoa. Esse gesto ‘só parece’.

A cena que imediatamente decorre daí, na *graphic novel*, vem reforçar a atitude que o alienista teve quando efetuou o recolhimento do albardeiro à Casa Verde. O alienista parece se aproximar sorrateiramente e atento, com o mesmo e repetido gesto que parece anunciar o recolhimento de Martim Brito. Essa recorrência de informações está ausente no conto: “[...] e, levantados todos, foi ter com ele [Martim Brito] e falou-lhe do discurso. Não lhe negou que era um improviso brilhante, cheio de rasgos magníficos. Seria sua mesmo a ideia relativa ao nascimento de D. Evarista ou tê-la-ia encontrado em algum autor que?... Não, senhor; era dele mesmo [...].” (ASSIS, 1977, p. 28).



Fig. 4: *O Alienista*. Martim Brito. (p. 34)

Apontamos mais de uma vez um tipo de enquadramento que se aproxima do ‘discurso indireto livre’ da literatura, algo como um ‘foco indireto livre’, recurso empregado pelo autor-escritor na tentativa de diminuir os limites entre o olhar do narrador e o olhar do personagem. Esse recurso é recorrente em vários pontos d’*O Alienista* em quadrinhos. O Q6 da sequência

acima é um desses enquadramentos, e tem função crucial no fechamento dessa cena. Ele faz o fechamento da cena permanecer na incerteza: não se pode afirmar se o recordatário resume o pensamento de Simão ou se é narração. Trata-se de um ‘quadro mudo’ (COSTA, 2013). Já no conto, o narrador (quase) desmente a hipótese de ciúmes por parte do alienista como causa do recolhimento de Martim Brito ao externar um pensamento do médico: “Pobre moço! pensou o alienista. E continuou consigo: Trata-se de um caso de lesão cerebral: fenômeno sem gravidade, mas digno de estudo...” (ASSIS, 1997, p. 28).

O Q4 da p. 33 traduz uma parte do excerto machadiano equivalente. Nesse sentido, certos signos estão ‘ancorados’ uns aos outros. Por outro lado, no mesmo excerto há sentidos que de forma alguma foram representados, de modo que uma outra camada de sentido permaneça em ‘revezamento’ com o Q4.

Já no Q1 da p. 34, não podemos desconsiderar os efeitos de sentido que a caracterização do Dr. Bacamarte possibilita. Dizer apenas que ‘o alienista foi ter com Martim Brito’, no sentido de encontrá-lo, é reduzir consideravelmente o papel da imagem na história em quadrinhos. Neste ponto, enquanto as palavras machadianas tentam ancorar e limitar os sentidos da imagem quadrinística, a imagem, reforçada por todo o contexto diegético, amplia os sentidos das palavras que, sozinhas, se reduzem à informação actancial.

Essa constatação mostra que a análise em torno da relação entre palavras e imagens nas histórias em quadrinhos é distinta da análise de uma publicidade de massas, por exemplo, pois são distintos os usos que se fazem desses signos. Constata-se também que a presença do Outro na tradução intersemiótica é um processo dialético que consiste em renovar não apenas o sentido do Outro *no Mesmo*, mas também os sentidos do Outro *em seu próprio sistema*. Como vem dizer Bassnett (2003, p. 61): “[...] o tradutor pode por vezes enriquecer ou esclarecer o texto original como resultado direto do processo de tradução.”. A marca autoral de Moon e Bá se instala no limiar dessa renovação, na possibilidade subjetiva, situacional, sócio-histórica de novos sentidos.

5.4 Almas suspensas

Como representar por meio da linguagem quadrinística um trecho como este? “A notícia deste ato tão nobre, tão puro, suspendeu um pouco a alma dos rebeldes.” (ASSIS, 1977, p. 31). O trecho machadiano narra a disposição dos rebeldes ao ouvirem a notícia de que o alienista desistira do estipêndio pago a ele pelos trabalhos na Casa Verde, justificando essa decisão por se tratar “de fazer experiências de alto valor psicológico” (ASSIS, 1977, p. 31; MOON; BÁ,

2007, p. 37).

As passagens dessa cena em que o discurso dos personagens se dava de forma indireta foram transformadas em discurso direto, com os personagens representando por meio de balões de fala. São trechos marcados visivelmente por uma intertextualidade com Machado. No entanto, o fragmento acima sobre o estado espiritual dos rebeldes após a notícia não está marcado no texto quadrinístico, pelo menos não verbalmente. O Q2 a seguir se põe exatamente no que seria o lugar dessa passagem:

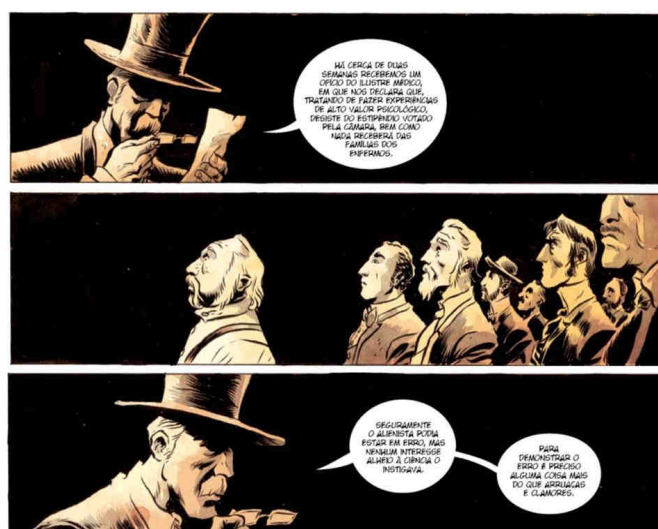


Fig. 5: *O Alienista*. Almas suspensas. (p. 37-38).

A representação de que a notícia do ato nobre e puro do alienista havia ‘suspendido a alma’ dos rebeldes pode ter se dado dessa maneira representada no Q2, se pudermos afirmar que Moon e Bá visaram algum efeito de sentido similar ao causado pelo texto machadiano.⁴ No quadro analisado, qualquer tentativa de explicação do sentido do silêncio representado ali recorreria à linguagem verbal, logo, hipoteticamente, poderíamos fazer o caminho inverso da tradução intersemiótica e traduzi-lo pela passagem machadiana, fazendo um juízo de valor do ato do alienista e usando a mesma metáfora da alma suspensa⁵ feita por Machado. Ou, hipoteticamente, poderíamos simplesmente dizer que os rebeldes ficaram surpresos (pela interpretação dos signos icônicos gestuais e expressivos) e em silêncio (pela ausência de indicadores de som). Então, como compreender tal manifestação de heterogeneidade?

⁴ Devemos esclarecer que não se trata da relação ‘silêncio’ e ‘implícito’, relação em que o não-dito remete ao dito. Por mais que o quadro silencioso possa ser localizável em sua equivalência com o excerto machadiano, não podemos afirmar que se trata de um não-dito ou silêncio remetendo ao dito do conto. O silêncio mantém sua capacidade significativa mesmo quando não remete a um dito previamente estabelecido, e ainda mantém a possibilidade de se referir ao dito necessariamente excluído. O silêncio é a maior possibilidade de ‘dizeres’.

⁵ O verbete ‘suspender’ guarda os seguintes significados: “1. Deixar pendente; [...]. 2. Interromper temporariamente [...]. 3. Fazer cessar 4. Punir [...] com suspensão [...]”. (XIMENES, 2000, p. 711).

Sabemos que o Q2 ocupa exatamente o lugar correspondente ao estrato verbal do conto. O leitor de quadrinhos deve estar habituado a reconhecer nuances básicas de expressão, e perceber que há traços específicos para representar a fúria de rebeldes (o estado inicial) e qualquer estado emocional outro que seja oposto a esse, um que possa ser tomado por ‘suspensão das almas diante de um ato nobre’. Se colocadas juntas, as duas passagens manteriam uma relação de ancoragem, ‘específica da palavra’ (McCLOUD, 1995): a imagem poderia ser interpretada em sua polissemia, mas o estrato verbal estaria lá para direcionar a leitura de modo contextual. De fato, o estrato verbal diria tudo o que fosse preciso, cabendo à imagem resgatar apenas um aspecto da palavra: os rebeldes *suspensos*, *parados*, ou *punidos* pela própria consciência. Sem o estrato verbal, no entanto, a interpretação transita por outros caminhos, podendo variar tanto quanto varia a possibilidade de leitores.

Vê-se que “não é possível falar de silêncio no singular, ou seja, ele não tem um sentido único. O silêncio é relativo, plural e intersubjetivo [...]” (MELLO, 2002b, p. 88). Tal como a palavra, o sentido do silêncio é contextual e se estabelece na interação. Dito de outra forma, o leitor de quadrinhos tem relativa liberdade na interpretação das marcas do silêncio presentes.

6 De um por outros

Pode um sujeito se declarar autor de um enunciado outro, de um texto outro, já consagrado a outro autor? Pierre Menard quis escrever *o Quixote* e ser dele o autor. E o fez. Palavra por palavra e linha por linha. “Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo.” (BORGES, s.d., p. 57). No conto de Jorge L. Borges, intitulado *Pierre Menard: autor do Quixote*, um narrador crítico literário fala da obra de Pierre Menard, um personagem escritor, em cujas obras estava o *Quixote*. Não o *Quixote* de Cervantes, mas o *Quixote* de Menard, embora o texto fosse exatamente o mesmo. No universo criado por Borges, Menard havia escrito *Dom Quixote, ipsis litteris*, e Cervantes também. Os paradoxos existentes na narrativa de Borges nos levam a pensar em temas como autoria(lidade) e originalidade, dentre outros.

A problemática ‘ficcionalizada’ por Borges pode ser relativamente compartilhada ao considerarmos a obra que estamos analisando e os seguintes dizeres da capa:

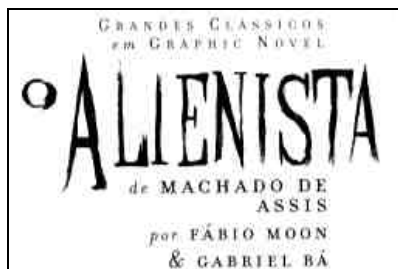


Fig. 6: *O Alienista*. Dizeres da capa.

‘De’ Machado ‘por’ Moon e Bá. O uso das preposições (a primeira indicando ‘posse’, a segunda, ‘modo’), associadas às marcas tipográficas dos dizeres, parece revelar uma tentativa de demarcação de fronteiras entre a Literatura e os Quadrinhos, de legitimação do quadrinho pela autoridade literária, ou de crédito da autoria machadiana pelo silenciamento da voz autoral dos quadrinistas. O mesmo paralelismo continua nos pares *Grandes Clássicos* (a obra de Machado) e *Graphic Novel* (a obra em quadrinhos). Os dizeres da capa seguem uma padronização da editora, e podem ser conferidos nas outras ‘adaptações’ da série. Tais dizeres parecem reforçar antigas crenças sobre os quadrinhos:

Temos visto também um grande número de projetos de *adaptações literárias* em Quadrinhos, como foi o caso do nosso *Alienista*. Não é uma iniciativa dos autores, mas de editoras que viram uma possibilidade de apelo às escolas e outros órgãos públicos, além de também agradar ao público em geral que pode ter certo preconceito contra Quadrinhos. *As editoras estão investindo nessa possibilidade*, criando um segmento do mercado de Quadrinhos que pode ser amplamente desenvolvido. *Sendo uma adaptação de uma obra clássica, deve ter algum valor. E sendo em Quadrinhos, deve ser mais fácil de ler*. Nestas duas frases está o grande preconceito, mas vamos adiante.

(BÁ, 2007, web).

Do mesmo modo, as palavras da capa parecem trair certas intenções subentendidas dos autores: “A gente tem orgulho de todo livro que a gente fez. Desde todos os *10 Pãezinhos* [...] até o *Alienista*, que foi um convite da editora, mas que a gente abraçou e é o “nosso” *Alienista*, é um negócio que a gente tem um apego muito pessoal [...]”. (BÁ; MOON, 2009, entrevistados por GHQ). *De Machado e de Moon e Bá*. Ao longo deste trabalho, empreendemos análises “governadas por duas leis polares”, tal qual foi governado o trabalho de Menard: 1) “[...] ensaiar variantes (ou melhor, análises) de tipo formal ou psicológico” (BORGES, s.d., p. 60), de modo a pensar *o Alienista* como “outro *Alienista*”, ou seja, acreditar n’*O Alienista* de Moon e Bá, vê-lo como obra do século XXI, e não do século XIX; 2) “Sacrificar” essas análises “ao texto ‘original’ e a raciocinar de modo irrefutável sobre essa aniquilação” (BORGES, s.d., p. 60), de modo a engendrar uma análise da obra em quadrinhos que não seja uma análise da obra machadiana.

Posto isso, indagamos: por que falar de autoria(lidade) seria importante acerca d’*O*

Alienista? Porque os autores d'*O Alienista* em quadrinhos não só trabalham o texto machadiano, mas também o complexo enunciado que resumimos no nome '*O Alienista*'. Salvo pela mudança linguística ao longo das edições, o texto machadiano é, por assim dizer, imutável, em uma dada 'forma' que aceite a 'função autor' proposta por Foucault (1992).

Já o enunciado está inscrito nas formações discursivas que o texto ajuda a engendrar. O enunciado não tem uma forma pré-definida, ele se forma no(s) texto(s) e a partir dele(s). O enunciado é histórico, mutável: sentidos lhe são agregados. Se, num exercício de abstração, separarmos 'O Alienista-enunciado' d' 'O Alienista-texto', veremos que a questão acima sobre autoria(lidade) se valida, pois são textos distintos postos em jogo aqui.

A diferenciação aqui proposta se coaduna com a noção de autoria de Foucault (1992, p. 44) que diz que o nome de autor “permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos.”. Então, vê-se que a autoria é uma relação textual, antes de tudo, e está ancorada no texto para “[...] caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.” (FOUCAULT, 1992, p. 45).

O enunciado é uma relação discursiva, está suspenso no discurso. Pode circular de maneiras diversas, materializando-se em textos diversos.⁶ Se encomendarmos *O Alienista* em quadrinhos para cinco quadrinistas diferentes, teremos cinco 'Machados' diferentes. A questão de ver Machado na adaptação não é textual, é ver a possibilidade vasta de enunciados possíveis a que a sua obra faz valer. É ver a complexidade que assumem as formações discursivas em jogo na obra machadiana.

Talvez tomar *O Alienista* de Moon e Bá pelo *Alienista* de Machado, ou vice versa, seja assumir postura semelhante à de Menard, que considera as releituras e aqueles livros “parasitários que situam Cristo num bulevar [...] ou Dom Quixote em Wall Street [...] somente aptos [...] para produzir o plebeu prazer do anacronismo ou [...] para atrair-nos com a ideia primária de que todas as épocas são iguais [...]” (BORGES, s.d., p. 56-57), e, portanto, de que os sujeitos são iguais; de que a situação de comunicação é igual; de que a cena de enunciação é a mesma; de que o sentido é dado, e não construído.

⁶ Se tomarmos em conta alguns enunciados e a situação em que eles ocorreram, poderemos resgatar algumas marcas textuais que remetem a outros discursos, a outros enunciados em outras situações de enunciação. Em Fernandes (2007), há uma análise detalhada dos dois “ll” grafados no nome de Lula comparando-o aos dois “ll” de *Collor*. O texto de Fernandes (2007) é ainda interessante por desnaturalizar a noção de enunciado como mero texto – este último seria apenas uma forma material para o enunciado, que não deve ser ainda confundido com suporte.

O Alienista machadiano é visto por muitos estudiosos como uma crítica ao pensamento científico que imperava à sua época. Já foi dito na fortuna crítica sobre *O Alienista* que Machado antecipou as discussões sobre a loucura em aproximadamente quatro décadas. Mais prudente seria dizer que as formações discursivas à época de Machado eram tais que possibilitaram a criação d'*O Alienista*, e que essas formações discursivas sofreram transformações, vindo a desembocar nas discussões ora ditas prenunciadas na obra machadiana. Tal observação tira o caráter de 'vidente' de Machado, ou até mesmo de 'visionário', e associa ao escritor os atributos de um homem inserido em seu tempo, de cujas lentes eram mais perspicazes e capazes de enxergar minuciosamente o que acontecia à sua volta.

Essas observações são pautadas no contexto da obra e na situação de comunicação da mesma. Machado assume uma atitude responsiva em relação a incontáveis discursos que circulavam na época: em seu conto ou novela, é possível ver marcas da observação dos costumes, das políticas, dos valores, das crenças, etc. Tudo isso de maneira sutil, sem muita descrição e com muita discrição. Em suma, Machado responde à sociedade de seu tempo.

O Alienista em quadrinhos, no entanto, não faz a mesma crítica. Afinal, que razão teria Moon e Bá para engendrar uma crítica ao cientificismo do século XIX? “O texto de Cervantes [Machado] e o de Menard [Moon e Bá] são verbalmente idênticos [e só verbalmente], mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.).” (BORGES, s.d., p. 61).

Moon e Bá não compartilham da visão machadiana. Seus anseios não podem ser os mesmos. Quer queiram ou não, os autores engendram um discurso 'não' sobre a psiquiatria e as correntes científicas e filosóficas do séc. XIX, como o fez Machado. Moon e Bá, inevitavelmente, engendram, dentre muitos, um discurso sobre a obra machadiana, partindo do seu lugar de fala que é a instituição quadrinística. Moon e Bá respondem a Machado. Destarte, por que não dizer: Moon e Bá engendram um discurso sobre a própria literatura, sendo esses porta-vozes da instituição quadrinística que movimenta esse 'discurso sobre'. Corporificado nesses quadrinistas, e materializado na *graphic novel*, o discurso quadrinístico responde ao discurso literário.

Embora o texto permaneça “intocado” em alguns fragmentos, há outros que foram omitidos, sendo esses, muitas vezes, carregados do veneno mordaz de Machado. E outros, ainda, foram (re)escritos em signos visuais. Ademais, a situação de comunicação é outra. Embora *O Alienista* seja o *mesmo*, ainda é *outro*, afinal, como encerrou seu conto Borges (s.d., p. 63): “Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* [ou a Fábio Moon e Gabriel Bá o *Alienista*] não é suficiente renovação dessas tênues advertências

espirituais?”

Referências

- ASSIS, M. *O alienista*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1977.
- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, n.73, vol. 19, 1984. p. 98-111. Disponível em: dx.doi.org/10.3406/lgge.1984.1167. Acesso em: 05 maio 2011.
- BÁ, G. Profissão: quadrinhista. *10 Pãezinhos*. 2007. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2007-05-01_2007-05-31.html. Acesso em: 03 out. 2012.
- BÁ, G; MOON, F. Entrevista Gabriel Bá e Fábio Moon. Depoimento [2009]. *GHQ: Garagem Hermética Quadrinhos*. Entrevista concedida a GHQ. Disponível em: <http://ghq.com.br/gabriel-ba-e-fabio-moon/>. Acesso em: 20 out. 2012.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. Rhétorique de l'image. *Communications*, n. 2, vol. 4, p. 40-51. Paris, 1964.
- _____. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.
- BASSNETT, S. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Ficções*. S.d., p. 53-63.
- BRAIT, B. Estilo. In: _____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 79-102.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 2ª. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- COSTA, L. P. A. *O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá: uma análise do discurso quadrinístico*. 2013. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais.
- FERNANDES, C. A. A noção de enunciado em Foucault e sua atualidade na análise do discurso. In: _____.; SANTOS, J. B. (Orgs.) *Percursos da análise do discurso no Brasil*. São Paulo: Claraluz, 2007, p. 49-68.
- FLORES, V. N; TEIXEIRA, M. Da transparência à opacidade: Jacqueline Authier-Revuz. In:

- _____. Introdução à linguística da enunciação. São Paulo: Contexto, 2008, p. 73-87.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. 2ª ed. Trad. António Fernando de Miranda e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- GARBUGLIO, J. C. Apresentação. In: ASSIS, M. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1977, p. 5-8.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenseller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997.
- _____. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa; Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- _____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008a.
- _____. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008b.
- McCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MELLO, R. *Análise discursiva dos múltiplos sujeitos e silêncios sarrautianos*. 2002a. 428 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.
- _____. Análise discursiva do(s) silêncio(s) no texto literário. In: MACHADO, I. L.; et alii. *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2002b, p. 87-123.
- MOON, F.; BÁ, G. *O Alienista*: Machado de Assis: adaptação em quadrinhos. Rio de Janeiro: Agir: 2007.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª. ed. Capinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- XIMENES, S. *Minidicionário Ediouro da língua portuguesa*. 2ª. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.